

## An Interpretation of Ibn Arabi's Tajalli (Manifestation) in the Ta'ziyeh Ritual of Imam Hussein (PBUH) from an Islamic Aesthetic Perspective

Hadi Valipour Gharehghiyeh<sup>1</sup>, Mohammad Mirshafiee<sup>2</sup>

Receive Date: 25 November 2025, Accept Date: 30 May 2026

Doi: 10.22034/theater.2026.556955.1146

### Abstract

Aesthetics in the Islamic worldview extends far beyond subjective, sensory, or purely psychological perception; it is rooted deeply in ontology. Within this framework, aesthetic experience is inseparable from the concept of *tajalli* (divine manifestation), since every existent being is understood as a sign and epiphany of the Truth, and all creatures are, in essence, loci in which divine lights become manifest within the realm of creation. Islamic aesthetics is fundamentally objective in nature: beauty becomes accessible only insofar as it appears through manifestation and disclosure. In this regard, Ibn Arabi's metaphysical and mystical thought plays a crucial role in elevating the significance of *tajalli* within aesthetic interpretation. In his perspective, the invisible signs of God disclose themselves through the multiplicity of beings to the wayfarer and observer, guiding the human being toward proximity to the Divine. Without recognizing this condition of manifestation and without perceiving the harmony and order embedded within it, it becomes impossible to apprehend the meaning of *husn* (beauty, goodness, and divine loveliness) in the world of existence. One of the most prominent artistic embodiments of this manifestation-oriented aesthetics in Iran is the ritual performance of *ta'ziyeh* (also known as '*shabih-khani*', or passion play). Despite its sorrowful atmosphere and its representation of the tragedy of Karbala, *ta'ziyeh*, at a deeper level, constitutes an attempt to render invisible truths visible through tangible and symbolic forms. In contemporary society, however, especially among younger generations and particularly students of the arts, there exists a noticeable epistemic distance from this ritual form. Many young people, faced with difficult living conditions, a pervasive atmosphere of social melancholy, and the psychological aftereffects of war and insecurity, tend to view *ta'ziyeh* merely as an art form that intensifies grief, deepens sorrow, and reinforces hopelessness. The present study, therefore, seeks not only to critique this reductive

---

1. PhD Candidate in Art Research, Department of Art Research, Kish International Branch, Islamic Azad University, Kish, Iran (Corresponding Author). Email: hadi.valipourgharehghiyeh@iau.ac.ir

2. Assistance Professor, Faculty of Islamic Handicrafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

Email: M.mirshafiee@tabriziau.ac.ir

interpretation but also to identify the dimensions of *ḥusn* and *tajalli* in the content and performance of *ta'ziyeh*, demonstrating how this ritual can, despite narrating suffering and loss, become a site for the manifestation of symbolic divine beauty. *Ta'ziyeh* has a long-standing history in Iran as a traditional, ritual theater form. Yet it was during the formalization of Shi'ism and the political-religious patronage of the Safavid and Qajar dynasties that this art acquired renewed vitality and achieved its fullest development. In this period, the thematic center of *ta'ziyeh* shifted from myths, local legends, and pre-Islamic or folkloric narratives toward the events of Karbala in the year 61 AH. Through this transformation, *ta'ziyeh* evolved from a local dramatic practice into a sacred ritual theater deeply embedded in Shi'i devotional life. As a result, a network of established conventions emerged between performers and audiences, in which each element—color, movement, gesture, speech, costume, and spatial arrangement—carried meanings that exceeded its immediate physical appearance. One of the defining features of *ta'ziyeh* manuscripts is the relative anonymity of authorship. In many of these texts, the name of the writer is absent from the narrative tradition; where a name does appear, it is often that of a compiler, editor, or reviser rather than an original author. This absence suggests that *ta'ziyeh* texts have developed over time through collective cultural transmission and in continuous interaction with communal tradition. Likewise, at the level of performance, the *Shabih-khan* is not, unlike the actor in modern theater, primarily concerned with psychologically embodying a character or performing a naturalistic role. Rather, the performer functions as a narrator who, relying on a text that is often not memorized in the conventional sense, presents the likeness or semblance of the historical figure. This process may be understood as a form of self-effacement within tradition: the artist, writer, and performer see themselves as mere intermediaries for the transmission of a sacred heritage, striving to leave no trace of ego, name, or personal authorship upon the work, so that only the manifestation of truth may be revealed in the performance. The semantic and theological center of this study rests on the interpretation of Lady Zaynab's famous response in the court of Yazid: "I saw nothing but beauty" (*mā rāaytu illā jamīlan*). In the face of Yazid's hostility and his attempt to turn catastrophe into an exhibition of humiliation and defeat, her statement transcends an earthly and reactive response and enters the sphere of mystical discernment. While Yazid sought to display power, dominance, and contempt, Lady Zaynab, through a gaze directed toward the manifestations that followed the tragedy, recognized the reality of divine *ḥusn* in steadfastness, martyrdom, and fidelity to truth. This utterance thus reveals a mystical worldview according to which, even amid violence, fragmentation, and bloodshed, beauty remains visible to the one whose gaze is oriented toward the Truth. In this hierarchy of divine manifestation, the *Ahl al-Bayt* occupy the highest rank as the most complete loci of *tajalli*. The findings of this study indicate that *ta'ziyeh* is not merely a ritual performance, but a stage upon which invisible divine lights become manifest to the heart of the believing

seeker. A symbolic connection binds all the elements of this sacred art. The relation between form and meaning gives rise to a ritual environment in which both artist and audience participate in a process of *fana* (self-annihilation) in the presence of the sacred. Accordingly, the central research question asks how the ritual performance of *shabih-khani*, beyond its inherently sorrowful narrative, can also manifest the symbolic beauties of the Creator in the public encounter with the martyrdom of the Imam. In response, all structural elements of *ta'ziyeh*, from narrative to form, serve the realization of Islamic aesthetics. At the level of content and narrative, the sorrowful plot is not merely a historical account, but a dramatization of the confrontation between light and darkness, truth and falsehood, and justice and oppression. At the level of form and performance, the interaction between performer and audience creates a ritual bond in which the boundary between representation and reality becomes porous through symbolic presence. At the level of visual and auditory elements, the use of symbolic colors in costume design, stage arrangement, and specific accessories all function as signs that materialize invisible meanings. Likewise, music, lamentation, and devotional recitation create an acoustic space in which hearing becomes a mode of spiritual witnessing. *Ta'ziyeh* scripts, emerging from the tradition of *maqatil* (martyrdom narratives), employ these elements to generate both visual richness and spiritual depth. Because historical realities are often more fully understood when they are presented through artistic form, *shabih-khani* is saturated with symbolism. Through watching and participating in this traditional dramatic practice, the audience undergoes an affective experience that has a profound impact on the self and often leads to emotional release and the expression of hidden inner states. Accordingly, all form-based components of *shabih-khani* role-playing, audience participation, time, place, color, costume, music, and stage props may be understood as expressions of multiplicity within unity. That unity is grounded in the divine source of being: God creates, manifests Himself in creation, inspires love for Himself in His creatures, and ultimately reclaims them. In this sense, multiplicity is not detached from unity but emerges through it and returns to it. The results show that *ta'ziyeh*, within the framework of Islamic aesthetics, is a form of divine beauty made visible for remembrance, affirmation, and spiritual awakening. What begins as a conceptual understanding becomes, in Shi'i devotional life, a lived and mystical experience. The mourning of Muslims over the bloodshed of their martyred Imam is not simply sorrow for loss, but an affirmation of absolute goodness and a recognition of divine beauty appearing in suffering. The ultimate implication of this ritual is the cultivation of love for the Imams, the manifestation of divine beauty and loveliness within the performance itself, and the believer's hope for the intercession of the martyred Imam in the hereafter. Contrary to the superficial perception sometimes held by younger generations, *ta'ziyeh* is not an instrument for propagating despair; rather, it is an aesthetics of manifestation. Its elements—from script composition to symbolic performance—are grounded in practical mysticism

and are oriented toward revealing the dimensions of divine *husn* and mercy. Unlike Western theater, which often emphasizes anthropocentrism and individual tragedy, *ta'ziyeh* is founded upon theocentrism and upon the manifestation of truth in the midst of catastrophe. The artist and performer, by accepting their role as nameless mediators, seek to present eternal beauty to the audience through symbols, even within sorrow. *Ta'ziyeh* thus remains a ritual art through which beauty is seen in the heart of affliction and through which human beings are reconnected to the manifestations of divine beauty in the world of existence. This study was conducted using a qualitative methodology and a descriptive-analytical approach. The primary sources were drawn from classical mystical texts, historical *ta'ziyeh* manuscripts (*maqatil*), and contemporary scholarship on ritual performance. Data analysis was based on the relationship between the ontological concepts of Islamic art and the formal elements of *ta'ziyeh*.

**Keywords:** Ta'ziyeh, Shabih-khani, Manifestation, Islamic Aesthetics, Ibn Arabi

# تفسیر تجلی ابن عربی در مجلس شبیه خوانی امام حسین (ع) با رویکرد زیبایی شناسی اسلامی

هادی ولی پور قره قیه<sup>۱</sup>، سید محمد میرشفیعی<sup>۲</sup>

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۹/۰۴، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۳/۰۹

صفحه ۹۳ تا ۱۰۷

Doi: 10.22034/theater.2026.556955.1146

## چکیده

زیبایی‌شناسی در اسلام، بُعدی عمیق و هستی‌شناختی داشته و در آن هر موجودی، جلوه‌ای از اسماء و صفات الهی را در خود متجلی ساخته و به مثابه آینه‌ای، نشانه‌ای از ذات اقدس احدیت است. در این چارچوب، مفهوم «تجلی» نقشی محوری در فهم زیبایی‌شناسی اسلامی که تا زمان شکل‌گیری و ظهور، قابل درک نیست ایفا می‌کند و آن را از زیبایی‌شناسی کانتی که بر پایه سوژه‌کتیویته بنا شده، متمایز می‌سازد. اهمیت تجلی در نظریه عرفان عملی ابن‌عربی، که به کشف و شهود اسماء و صفات الهی و تجلی حق در مراتب وجودی اشاره دارد، برجستگی می‌یابد. نمونه‌ای درخشان از این تجلی زیبایی‌شناختی، در آیین نمایشی «تعزیه» در فرهنگ ایران، متجلی می‌شود. تعزیه، به عنوان بازنمایی وقایع عاشورا و مصائب امام حسین (ع)، تجسمی هنرمندانه و نمادین از تجلیات غیبی است که بر قلب سالک عارف می‌تابد و او را به قرب الهی رهنمون می‌سازد. فهم درک زیبایی‌شناختی تعزیه، مستلزم درک مقام تجلی است. این مقاله، در پی کاوش در تفسیر جایگاه تجلی، به‌ویژه از منظر کلام حضرت زینب (س) «ما رأیتُ إلا جمیلاً» پس از فاجعه کربلا در دربار یزید است. این جمله، پاسخی شگرف به جسارت‌ها و تمسخرهای یزید و اطرافیان در قبال اسارت اهل بیت (ع) و مظلومیت امام حسین (ع) و یارانش است. حضرت زینب (س)، با این کلام، نه تنها پاسخی کوبنده به دشمن می‌دهد، بلکه دریچه‌ای به عالم ملکوت و مقامات معنوی اهل بیت (ع) می‌گشاید. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که روایت و محتوا در کنار فرم، شامل تعاملی میان اجراکنندگان و تماشاگران، مجموعه‌ای آیین‌مند را برای ارتقای اجرای تعزیه تشکیل می‌دهند. بستر زمانی و مکانی، سیالیت روایت، شخصیت‌پردازی‌ها، رنگ لباس‌ها، نمادپردازی صحنه، و موسیقی آمیخته با مرثیه و نوحه‌سرایی، همگی نشانگر تجلیات جمال الهی در تعزیه هستند. نسخه‌های تعزیه که ریشه در «مقاتل» دارند، با بهره‌گیری از عناصر زیبایی‌شناختی، به اجرا عمق بصری می‌بخشند. برای عارف سالک که حقیقت را شهود می‌کند، این اجراها فارغ از حزن و شگفتی ظاهری آن، زیبایی حقیقت را بازمی‌نمایند. در قرائت مثنوی‌گونه، گوهر حقیقت تجلی می‌یابد و زیبایی، در جهان هستی، همچون جلوه‌ای از وجود موجود جمیل، ملموس می‌گردد. این پژوهش کیفی، با روش

۱. دانشجوی دکتری تخصصی پژوهش هنر، واحد بین‌المللی کیش، دانشگاه آزاد اسلامی، کیش، ایران (نویسنده مسئول).

Email: hadi.valipourgharehghiyeh@iau.ac.ir

Email: M.mirshafiee@tabriziau.ac.ir. ایران.

۲. استادیار گروه هنرهای صناعی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

توصیفی-تحلیلی و با اتکا به منابع کتابخانه‌ای، نشان می‌دهد که عناصر موجود در آیین نمایشی تعزیه در ایران، ریشه در عرفان عملی هستی‌شناختی داشته و کارکردی زیبایی‌شناختی دارند. از متن تا اجرا و قراردادهای نمایشی خاص، همگی جلوه‌هایی از جمال الهی هستند که فیض، رحمت و پاداش الهی را متجلی می‌سازند. این تواضع، هنرمند-مؤمن را وامی‌دارد تا خود را تنها مجرای در این آیین بدانند و نامی از خویش برجای نگذارند. در نهایت، این تحقیق در پی پاسخ به این پرسش است: آیین نمایشی شبیه‌خوانی چگونه به جز روایت سوگناک ذاتی‌اش، می‌تواند تجلی‌گر زیبایی‌های نمادین پروردگار در مواجهه عموم با شهادت امام‌شان باشد؟

**واژگان کلیدی:** تعزیه امام حسین (ع)، شبیه‌خوانی، تجلی، زیبایی‌شناسی اسلامی، ابن عربی

### درآمد و بیان مسئله

هنر آیینی-سنتی شبیه‌خوانی، قدمتی دیرینه در ایران دارد. اما با رسمی شدن مذهب تشیع و حمایت پادشاهان حکومت‌های صفوی و قاجار روح تازه‌ای در کالبد این آیین دمیده شد، بسط و گسترش یافت و به شکوفایی و اوج خود رسید. در همین دوران، محتوای مورد استفاده در شبیه‌خوانی، علاوه بر اساطیر، افسانه‌ها، مشاهیر و قصص بومی محلی، بر حادثه ۶۱ هجری کربلا متمرکز شد. مخاطب آن دوره نیز به جهت تعصبات ویژه به تشیع و خاندان عصمت و طهارت، علاقه‌مندانه از هنر تعزیه حمایت کردند. از آنجایی شمایل از دید اسلام حرام تلقی شده، این‌گونه نمایشی مبتنی بر نشانه‌های نمادین رشد کرد و به عنوان قراردادهایی میان اجراگران و مشارکت‌کنندگان تثبیت شد. توجه دقیق در روند نگارش نسخ تعزیه به عنوان نمونه‌ای از هنرمردمی نیز نشان می‌دهد مؤلف همواره «ناشناس است و اگر از کسی نام برده می‌شود، گردآورنده یا مصحح نسخه‌های آن است به طوری که به نظر می‌رسد این متون در طی سال‌های طولانی از میان مردم شکل گرفته و تکمیل شده است» (رهنریا و داوری، ۱۳۹۶: ۲۲). اجراگری در شبیه‌خوانی نیز همان‌گونه که از نامش پیداست، محاکات طبیعت‌گرایانه نیست و آنچه در آن رخ می‌دهد «تنها راوی است که از روی متونی که در دست می‌گیرد و معمولاً آنها را حفظ نکرده است، شبیه فرد مورد نظر در واقعه کربلا را اجرا می‌کند» (چلکووسکی، ۱۳۸۴: ۱۳).

ثمره سال‌ها تلاش اساتید سنتی و دانشگاهی در ادراک صحیح جهان‌نمایش آیینی شبیه‌خوانی هنوز بدان شکل که باید در بین جوانان، خصوصاً دانشجویان رشته تئاتر جدی گرفته نمی‌شود. مهمترین علت این مسئله تماشای نمایش تعزیه با سنت ثابت و بدون تغییر در بافتار نگارشی و اجرایی آن است. با گفت‌وگوهای انجام شده توسط پژوهشگر در کلاس‌های دانشگاهی دانشگاه‌های هنر اسلامی تبریز، مؤسسه آموزش عالی نبی‌اکرم، دانشگاه علمی کاربردی الف تبریز و دانشگاه فرهنگیان روشن شده جوانان این نسل گویا به تحول و تغییر مداوم با ریتم تند، بیش از پابندی به سنت‌های حسنه لایتغیر علاقمندند. نسل حاضر اغلب با دخیل کردن شرایط دشوار زیستی هم از نظر اقتصادی-معیشتی، هم روحیه مغموم موجود در اجتماع و نیز تشویش اذهان در ایام پیش، حین و پس‌اکنگ‌ها، معتقدند تنها کارکرد این‌گونه نمایشی گریاندن، دردمندتر کردن، افزودن یأس، غم و ناامیدی به زندگی ایرانیان است! اهمیت و ضرورت پژوهش حاضر درست بر توجیه و تحلیل علمی تفکر سطحی موجود در افکار نسل مذکور است تا بتوانیم با کاویدن این فرض خام‌بنیه نشان دهیم روند اجرای آیین نمایشی تعزیه نشان می‌دهد ابعاد رکنی زیبایی‌شناسی اسلامی مانند «حسن» و «تجلی» در محتوا و اجرای تعزیه نهادینه است. بر این مبنا پرسش اصلی این پژوهش چنین است که

اقسام آن اشاره می‌کند تا به حل معضل تجلی ذات در عرفان وی کمکی نماید. رضا فهیمی و همکارانش در مقاله «بررسی مفهوم تجلی و انواع آن از دیدگاه ابن عربی» به بررسی مفهوم تجلی در عرفان ابن عربی پرداخته و انواع آن را ذکر کرده‌اند. حسن بلخاری قهی در مقاله «تجلی در هنر اسلامی، تجسد در هنر مسیحی-بودایی»، ضمن مطابقت دادن مسئله تجلی و تجسد نشان می‌دهد چگونه حضور اصل تجسد در دو دین مسیحی و بودایی، موجب پرورش هنری می‌شود و عدم تجسد در اسلام به اصل تجلی که بیشتر از شکل ظاهری دارای ماهیت درونی است می‌انجامد. همچنین ایشان در مقاله «نظریه تجلی؛ در شرح شمایل‌گریزی هنر اسلامی و شمایل‌گرایی مسیحیت و هندوئیسم» توضیح می‌دهد اسلام تجسد را نمی‌پذیرد و روی خوشی به شمایل‌ها نشان نمی‌دهد. در صورتی که در مذاهبی که تجسد اصلی بنیادی است، شمایل‌ها مقدس شمرده می‌شوند. در حوزه تعزیه‌پژوهی منابع بسیاری وجود دارد. اما در اغلب این منابع، فنون بلاغی، نگره‌های میان‌رشته‌ای مورد بررسی بوده و تنها پایان‌نامه‌ای که با زیبایی‌شناسی هنر تعزیه مرتبط باشد می‌توان از پایان‌نامه کارشناسی ارشد سیدرضی شفائی املشی با راهنمایی حمید کاکاسلطان در مؤسسه آموزش عالی لامعی گرگانی به سال ۱۴۰۱ تحت عنوان «بررسی چگونگی زیبایی‌شناسی تعزیه در شکل و محتوا با تأکید بر عنصر شعر» یاد کرد که پژوهشگر تلاش داشته چگونگی اقتباس و نحوه اثرگذاری بر مخاطب را مد نظر قرار دهد. محمدحسین ناصر بخت نیز در مقاله «تعزیه (شبیه‌خوانی) نمایشی مقدس؟ پژوهشی پیرامون تعزیه (شبیه‌خوانی) با تکیه بر نظرات سنت‌گرایان پیرامون هنر مقدس» با معیار قرار دادن دیدگاه‌های تیتوس بورکهارت نتیجه می‌گیرد شبیه‌خوانی به سبب رابطه‌اش با حقیقت ازلی و کارکردی آیینی و مناسکی و بدل شدن به حلقه واسطی میان میان اهل مجلس (تماشاگر و اجراگر) و حقیقت ازلی و با رعایت

آیین نمایشی شبیه‌خوانی چگونه به جز روایت سوگناک ذاتی‌اش، می‌تواند تجلی‌گر زیبایی‌های نمادین پروردگار در مواجهه عموم با شهادت امام‌شان باشد؟ پژوهش حاضر بر آن است مراتب تجلی انوار حسن الهی در این‌گونه نمایشی را مورد بررسی قرار دهد. هنرمند نسخه‌نویس و شبیه‌خوان، خود را نظرکرده پروردگار می‌داند تا برای سوگواری امام شهیدش از روی حب، پیروی و مأمومیت، انسان‌سازی، انتقال میراث دینی-مذهبی و شفاعت وی قدمی هر چند کوچک بردارد. این روند در زیبایی‌شناسی هنر اسلامی به عنوان کاربرد نمادین دینی-الهی شرقی در مقابل فلسفه زمینی-انسان‌محور غربی تلقی شده و می‌تواند رهیافتی برای بهره‌مندی از نمادهای دینی در تولید آثار مبتنی بر کاربرد نشانه‌های ازلی و با هویت در نمایش‌های سنتی ایران تلقی گردد.

### پیشینه پژوهش

پیش از پژوهش حاضر، مقالات متعددی در زمینه‌های مختلف پیرامون حکمت و زیبایی‌شناسی اسلامی نگارش شده است. شاخص‌ترین منبع در این حوزه مبتنی بر دیدگاه‌های ابن عربی و مبانی عرفان نظری وی، کتاب *فصوص‌الحکم* است که در آن اقدام به پاسخ‌گویی بخشی از نیازهای معرفتی انسان و عدم وجود نظیر و بدیل پرداخته است. زیبایی‌شناسی اسلامی در پژوهش‌ها اغلب مورد تشریح و معدود، مبنای نقد قرار گرفته است. همچنین نصرالله حکمت در کتاب *حکمت و هنر در عرفان ابن عربی* ضمن بازشناسی مبانی عرفانی و حکمی ابن عربی تلاش کرده سه مقام عشق، زیبایی و حیرت را در میان مباحث نوین یاد موجود در فلسفه غربی ارزیابی نماید. سعید رحیمیان در مقاله «تجلی و احکام آن در عرفان عملی محی‌الدین ابن عربی»، ضمن اشاره به کارکردهای تجلی، به وجه تمایز آن از مرادفات آن مانند کشف و شهود، همچنین احکام پنجگانه تجلی در عرفان عملی ابن عربی و

عالم همان نفس الرحمان است که صورت‌های هستی از اوج تا فرود، در آن شکفته می‌شود، زیرا نفس الرحمان بالقوه‌صور همه موجودان است» (ابن عربی، ۱۳۸۷: ۲۷). کاربرد اصطلاح تجلی در اسلام به قرآن و نقل داستان حضرت موسی(ع) در سوره اعراف و اشارات مستقیم موجود در سوره‌های حشر، شمس و لیل، روایات پیامبر اکرم(ص)، اهل بیت(ع) ایشان و در نهایت به مکتوبات عرفا بازمی‌گردد. تبدیل مقام تجلی به عنوان نظریه‌ای در جهان اسلام، توسط ابن عربی و عرفان عملی وی رخ داد. «در عرفان عملی، مبنای معرفت دو رکن اساسی دارد: انسان و خدا. سالک با پیمودن مراحل می‌تواند مدارج کمال را طی کند و به مقصود برسد» (نوریان و باقرزاده، ۱۳۹۴: ۲۳۲). تجلی در دیدگاه وی بدین شکل است که «سالک پس از طی مقامات عرفانی به مقام معرفت حق تعالی می‌رسد و خداوند در دل او تجلی می‌کند» (مشرفی، ۱۳۸۸: ۱۰۱). با قرار گرفتن در مقام تجلی است که سالک روندی صعودی به سوی حق تعالی پیش می‌گیرد. با توجه به ارتباط تجلی در نظریه ابن عربی با شهود، دایره‌واژگانی همچون هیبت، انس، فنا و بقا نیز در ادبیات نظری وی شکل گرفت و شهود در کنار تجلی، به امری در وجودشناسی فلسفه اسلامی راه یافت که بیانی است از روابط میان خالق و مخلوق که ارجاعی به تبیین رابطه وحدت با کثرت دارد. بنابراین جهان هستی و همه موجودات هیچ‌اند مگر مظاهر اسماء و صفات الهی. آدمی در این جهان به واسطه هنر است که می‌کوشد «از میان این همه حقایق که در واقع نمادی از حقیقتی باطنی و پوشیده‌اند، تأویلی به سوی حقیقت بیاید و به کشف آن برسد [و این یعنی] اثر هنری فاعلی ارادی است» (حکمت، ۱۳۸۹: ۲۵۱). تجلی، محل طلاق کافر با مؤمن است؛ زیرا منجر می‌شود آدمی با کشف و شهود قلبی به حقایق و کمالات معنوی دست یابد و از کثرت به وحدت برسد؛ در چنین حالت است که او خود را مظهر خدا و

تمامی ویژگی‌هایی که برای هنر سنتی و مقدس برشمرده‌اند، باورهای دینی و اساطیری را متجلی می‌سازد. اما لازم است اشاره کرد، مقاله‌ای علمی که در حوزه زیبایی‌شناسی اسلامی تلاش کند مقام تجلی در شبیه‌خوانی را تبیین نماید انجام نشده و یا در سامانه‌های مقالات علمی ثبت نشده است؛ لذا این پژوهش نوین‌یاد و بدیع تلاش می‌کند تا ظهور تجلی در شبیه‌خوانی را در جهان بینی زیبایی‌شناسی اسلامی توضیح دهد.

### روش تحقیق

در این پژوهش کیفی برای گردآوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای و مقالات منتشره در نشریات معتبر علمی مرتبط با موضوع پژوهش بهره برده شده است. روش زیربنایی پژوهش، توصیفی-تحلیلی است، اما از این روش در جهت رسیدن به تفسیر مقام تجلی بهره گرفته شده است؛ برای این منظور ابتدا شبیه‌خوانی مورد ریخت‌شناسی قرار گرفته، سپس با در نظر گرفتن نظریه تجلی ابن عربی در زیبایی‌شناسی اسلام به تفسیر جایگاه آن پرداخت شده است.

### چارچوب نظری

هنر سنتی معرفتی رمزگان و وابسته به نظام‌های تثبیت‌شده و الگوهای مقدس است. چنین هنری دائمه زیبایی‌شناسی اجراگر و مخاطب را چنان برمی‌انگیزد که «تمامی پدیده‌ها در سرتاسر گیتی رمز و نشانه‌هایی برای هدایت انسان، این فاعل شناسا، به اصل ماورائی وجود خویش به شمار می‌آیند» (ناصربخت، ۱۴۰۳: ۲۹). تجلی یکی از مهمترین مراتب در معناشناسی زیبایی‌شناسی اسلامی به معنای «وضوح، انکشاف، آشکارشدن و از نهانی و کمون به درآمدن» (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۴: ۲۶۴) است. مقصود از تجلی، سیری است که ذات حق خود را به موجودات آشکار ساخته و آنها را بهره‌مند از کمالاتش می‌نماید و از این روی تجلی مشابه آشکارسازی تلقی می‌گردد. «جوهر مقوم

جانشین‌اش پنداشته و راهش از کافر و عاصی متمایز می‌گردد. وحدت وجود به عنوان شاخص عرفان عملی ابن عربی اشاره به «وجود واحد ازلی خداوند است و وجود تنها وجود اوست. عالم با وجود اختلاف در شکل‌ها و صورت‌های کائنات آن، چیزی نیست مگر مظاهر گوناگون حقیقتی واحد که همان وجود الهی است...» (فهیمی و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۰۴). اینجا عشق‌ورزی عامل اختلاف می‌شود. ابن عربی معتقد است تفاوت بین خالق و مخلوق کاملاً اعتباری بوده و جذابیت عالم به دلیل عشق‌ورزی هر چیزی به جنس خود است. وی تصریح می‌کند که «راه رسیدن به فنا و بقا که رأس احوال و منازل است، حب الهی است.

اسلام به عنوان دینی موحدانه، مصداق آیه قرآنی «إِنَّا لِلَّهِ وَ إِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ» (بقره، آیه ۱۵۶) معتقد است هر آنچه در عالم ظهور و بروز دارد از خداست و بازگشتش نیز به سوی او خواهد بود. ابن عربی معتقد است «متعالی‌ترین نوع عبادت زینده‌ترین آنها برای این نام، رسیدن به مرحله وحدت ذاتی، میان عابد و معبود است، یعنی به ذوق دریایی که تو اویی و او تو است» (ابن عربی، ۱۳۸۷: ۲۹). در این نحله فکری هر آنچه در عالم وجود دارد (موجود) زیباست و نازیبا معنی ندارد. هنر دینی مانند اسلامی یا مسیحی نیز همین‌جا معنی می‌شود که «در ایده و قالب، کاملاً متأثر از اصول بنیادی یک دین است و به عبارتی، بازتاب آیین‌گون اصول آن در قالبی زیباشناسانه» (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۵: ۳). هنر سنتی که مقوم‌کننده این طرز تفکر است، اساساً دارای جوهری ثابت، مبتنی بر نماد و نشانه، محافظت‌کننده سنت‌ها، دوری از فردیت بوده و به واسطه عبادت حق است که به شکلی زیبا در قالب هنری پدیدار می‌شود و به دنبال تفنن نیست. بر مبنای فلسفه هنر اسلامی، هر عنصر زیبا از منظر اسلام دارای سه رکن تشکیل دهنده حسن، تجلی و عشق است. «حسن عبارت است از هر آنچه شادی‌آور و دلپسند باشد که بر سه گونه است: ۱- پسند شده عقل ۲- پسند شده نفس ۳- پسند شده حس» (خرقانی، ۱۳۸۷: ۱۵). این واژه نزدیکترین واژه به زیبایی است. اما زیبایی در اسلام برخلاف نگاه کانت، مسئله‌ای ذهنی نیست که نسبت به ذهن انسان‌ها معتبر شود و یا انسان ملاکی برای تحقق زیبایی باشد. زیبایی در اسلام، برای عینیت یافتن باید در قالبی ظهور کند و موجودیت یابد؛ یعنی بدون تجلی یا ظهور زیبایی (حقیقت مطلق)، موجود

بقا که رأس احوال و منازل است، حب الهی است. حب به منزله مغناطیسی است که بر اساس جاذبه حسن و جمال، هر آنچه مدرک موجود را که در عالم هست به سمت محبوب جذب می‌کند» (رحیمیان، ۱۳۸۸: ۵۷). پس هر چیزی که در عالم وجود دارد به یک معنی، تجلی حب خالق محسوب می‌شوند و «دلیل اینکه برخی از عقل‌های ضعیف از ادراک تجلیات الهی در همه مقامات و مواطن عاجزند، قصور و ضعف این عقول است. زیرا فقط خداوند در هر چیز و از هر جهت متجلی است» (فهیمی و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۱۴). باید افزود «ابن عربی توجه به عالم طبیعت، شهوات، عدم رعایت تقوا و حتی برخی تمتعات حلال و نیز اشتغال قلب به علم اسباب به جای علم الهی را مایه پیدایش زنگار قلب و مانع از تجلی حق بر قلب می‌داند و می‌افزاید: هر اندازه از عبودیت فرد کاستی پذیرد، تجلی حق بر او نیز کاهش می‌یابد» (رحیمیان، ۱۳۸۸: ۶۴ - ۶۵).

هنر به عنوان کنشی محتوم در انتقال پیام با لحاظ ظرفیت خلاقانه، مظهر تجلی صفات متعالی بوده و تمام ظرافتش در راستای تقویت قوه فهم و نیاز زیبایی‌شناختی است. لذا سرگرم‌کننده‌گی از خصوصیات ذاتی آن تلقی می‌شود و زمینه‌ای گسترده جهت تجلی و اظهار حقایق دینی به حساب می‌آید. آیین نمایشی شبیه‌خوانی نیز که با محاکات در ارتباط است، قالبی محسوس برای

را به سوی تعالی رهنمون می‌شوند و نوع تجلی خدا در دین است که ماهیت آن هنر دینی را مشخص می‌کند و «اگر در دینی امر مطلق صورت بنماید، هنر آن دین، هنری آشکارا تجسمی خواهد بود و اگر صورت ننماید، هنری کاملاً انتزاعی یا متمایل به انتزاع» (بلخاری قهی، ۱۳۹۵: ۳). بنابراین هنر دین اسلام انتزاعی و نمادین و در عوض مسحیت و هندوئیسم تجسیدی و شمایی می‌باشد.

### تعزیه - شبیه‌خوانی

تعزیه یا تعزیت با ریشهٔ عزا، عبارت است از توصیه به صبر، تسلی دادن و جویای حال بازماندگان درگذشتگان شدن و با ریشه عَزَّ، به معنای گرامیداشتن مقام و موقعیت، احترام قائل شدن به جایگاه فرد و ارج نهادن به فعالیتش دارد. آیین نمایشی تعزیه عبارت از بازنمایی شهادت امام حسین(ع) و یارانش توسط مسلمانان و خصوصاً شیعیان در ماه محرم و صفر است. اما چون مقصود از اجرای این نمایش صرفاً سوگواری و عزاداری نبوده و جنبه‌های حماسی نیز در آن دخیل است، از عنوان شبیه‌خوانی برای نامگذاری اش استفاده می‌شود. شهیدی (۱۳۸۰) پیرامون پیشینهٔ تعزیه بیان می‌کند که عده‌ای آن را به آیین‌هایی چون مصائب میترا، سوگ سیاوش، سوگ ایرج و یادگار زیران نسبت می‌دهند و برخی متأثر از عناصر اساطیری بین‌النهرین، آناطولی و مصر، و عده‌ای نیز به میراکل‌ها و میسترهای مسیحیت و دیگر افسانه‌های تاریخی در فرهنگ‌های هند و اروپا و سامی شبیه می‌دانند. با توجه به سامان یافتن آیین نمایشی تعزیه در دورهٔ صفویه، تبعیت این آیین از محاکات و علاقهٔ مردم به اهل بیت(ع)، مورد تفقد ایرانیان و دیگر ملل مسلمان قرار گرفت و بدل به سنت مذهبی خارج از نفوذ حکومت شد و به عنوان فرهنگ عامه و هنری سنتی مورد پذیرش واقع گردید. در چنین هنر سنتی «باطن آدمی که بر حقیقت الهی و صورت

تحقق نمی‌یابد. لذا «وقتی حقیقت تجلی می‌کند، زیبایی تحقق می‌یابد» (دادور و دالایی، ۱۳۹۵: ۲۴). بنابراین زیبایی در نگاه اسلامی نسبتی با درک انسانی نداشته و برگرفته از جایگاهی خارجی (مقام تجلی) است. در همین مرحله تجلی است که بنا به گفتهٔ ابن عربی، کنز مخفی یا غیب مطلق و گنج پنهان شده حجاب برکشیده و نائل به کشف وجود می‌شود. در اصطلاح عرفانی، کشف حجاب همان تجلی حسن یا ظهور زیبایی است. بنابراین برای درک مقام حسن، باید تجلی رخ دهد و در اولین گام، خدا با خلق جهان، زیبایی را متجلی گردانده و از غیب مطلق تجلی می‌یابد؛ مصداق رباعی باباطاهر عریان که وجود موجود را عین حقیقت زیبایی پروردگار می‌بیند:

به صحرا بنگرم صحرا ته وینم / به دریا بنگرم دریا ته وینم  
بهر جا بنگرم کوه و در و دشت / نشان روی زیبای ته وینم

رکن سوم زیبایی نیز عشق است که معمولاً بلافاصله پس از حسن از آن یاد می‌شود. مشابه آنکه افلاطون در رسالهٔ فایدروس اشاره دارد که «این زیبایی و ظهور حسن، به دنبال خودش عشق می‌آورد» (بینایی، ۱۳۸۳: ۴۴). در حقیقت مقام تجلی واسطه‌ای است میان حسن و عشق تا مسیری دوسویه شکل گیرد. در این مسیر دوسویه، اگر آدمی حسن را نبیند و یا عاشق نشود، علتش عدم شناخت تجلی است. لذا افادهٔ هنری هنرمند مسلمان به واسطهٔ درک حسن و عشق و متجلی کردنش برای مخاطب است. او تلاش می‌کند مخاطب را در قالبی هنری متوجه حسن الهی نماید و نهایت حسن در زیبایی‌شناسی اسلامی مقام عاشقی است. همان تفسیر حافظ از درک مقام هنرمند است:

گر در سرت هوای وصال است حافظا / باید که خاک درگه اهل هنر شوی

با این تفسیر می‌توان اذعان کرد که هنرهای دینی و سنتی محلی برای ظهور صفات زیبای خداوند در اشکال مادی هستند که روح انسان‌ها

حیدری و اشعار شعرایی همچون محتشم کاشانی، وصال شیرازی، شمس‌الدین محمد کاتبی، کتاب روضه‌الشهداء و مقاتل هستند. برخلاف درام یونان باستان که متن، زمینه‌ای برای شکل‌گیری اجرا بوده، در شبیه‌خوانی با توجه به تناسبات اجرایی که مظهر عزاداری مردمی در قالب نمایش است، متن، آخرین افزوده شده به این بدنه می‌باشد. اما «نسخه‌های تعزیه نقش متن را بازی نمی‌کنند. تعزیه از روی نسخه اجرا نمی‌شود. بل خود متن در حضور تعزیه، چنان‌که حضور می‌یابد، حل می‌شود» (راغب و فیضی، ۱۳۹۵: ۸۹). از این روی اهمیت متن در تعزیه در درجه دوم قرار می‌گیرد و همین است که آن را به آیین نزدیکتر می‌کند تا به تقلید؛ هرچند این موضوع از ارزش نسخ تعزیه چیزی کم نمی‌کند. از اهمیت نسخ تعزیه همین بس که لوییس پلی می‌نویسد «اگر موفقیت یک اثر نمایشی به میزان تأثیر آن بر مردمی که به خاطر آنها نوشته شده یا بر تماشاگرانی که برای آنها به روی صحنه آمده سنجیده شود، هیچ نمایشنامه‌ای از آنچه در جهان اسلام به نام تراژدی حسن و حسین (ع) شناخته می‌شود، برتر نیست» (Pelly, 1879: 1). متون شبیه‌خوانی دارای ادبیاتی کاملاً ابتدایی و عامیانه است و به مرور با اقبال شعرای صاحب‌سخن و مادحین اهل بیت، اشعار شاخص به نسخ راه یافته و به ابعاد ادبی آنها افزوده شد. نویسندگان این منابع ارزشمند آنها را نه برای دریافت صله، که از روی نیازی درونی برای کسب ثواب اخروی، باورهای دینی و زنده نگهداشتن یاد بزرگانی که برای حق و حقیقت جنگیده و بدنبال هیچ دستاویز دنیوی برای کارشان نبوده‌اند، آفریده‌اند. البته «چون فقیهان و علمای دینی روی خوشی نسبت به تعزیه‌پردازان نشان نمی‌دادند و عملشان را مکروه و گاهی مردود می‌دانستند و در مواقعی تعزیه‌سرایان در مظان نحوه‌ای از تکفیر بودند، ترجیح می‌دادند نامشان فاش نشود» (همایونی، ۱۳۸۰: ۳۶). این نسخ در آغاز «از چند واقعه (اپیزود) پیوسته

خداست با ظاهرا و پیوند می‌یابد و گره می‌خورد و از این طریق انسان به درون خود و قلب خویش که بیت‌الله است راه می‌یابد، در را می‌گشاید و خدا و خود را نشان می‌دهد» (حکمت، ۱۳۸۹: ۲۱۱-۲۱۲). شبیه‌خوانی یکی از انواع تعزیه است که ارتباطی مستقیم با بازیگری و شبیه‌سازی دارد و چون دین اسلام آفرینش‌گری در مقام خدایی را عین شرک تلقی کرده با پیدایش و قوام سوگواری‌ها، بازنمایی مصائب کربلا ابعاد مشخصی به خود گرفت و معادل «نمایشی کردن» (بکتاش، ۱۴۰۰: ۱۲۹) برای آن استفاده شد. از این منظر پیدایش شبیه‌نه از جنبه شبیه‌سازی در مقام شرک که برآمده از دانش فرهنگی-اجتماعی و در تلفیق با نمایش ظهور کرد و مظهر آیه قرآنی «لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ» (شوری، آیه ۱۱) شد. فهم نمایش تعزیه نیز زمانی امکان‌پذیر است که به دور از لحاظ نمودن مفهوم ارسطویی تقلید مد نظر باشد (Dabashi, 2008: 190)، زیرا در این شکل از نمایش، هیچ مشابهتی میان واقعیت و اجرا به معنای بازنمایی واقعیت موجود نیست. از دیگر سوشبیه‌خوانی مانند سایر اشکال هنرهای سنتی «متکی بر قراردادهایی از پیش تعیین شده‌اند، که این خود ریشه در حکمتی دارد که اصولاً وجود پدیده‌های عالم خاکی و روابط میان آنها را نتیجه اعمال قدرت نیرویی ماوراءالطبیعه می‌داند و از این منظر آنچه ما با حواس خویش درک نموده و واقعیت می‌پنداریم... سایه‌ای است از حقیقتی در عالم اعلی و خود به تنهایی دارای هیچ ارزشی نیست» (ناصر بخت، ۱۴۰۳: ۳۰).

### متن در شبیه‌خوانی

در منابع مختلف عناوین متنوعی به متن تعزیه اطلاق شده است: جُنگ شهادت (عنصری، ۱۳۷۹)، دستک، بغلی (جولایی، ۱۳۸۹)، تعزیه‌نامه، نسخه، مجلس، بیاض، فرد، و طومار (بیضایی، ۱۳۹۹؛ همایونی، ۱۳۸۰). مهمترین منابع این تعزیه‌نامه‌ها، منظومه‌های متعدد حماسی-مذهبی مانند خاوران‌نامه، حمله

دو گروه مبتنی به رنگ جامه‌هایشان است. اولیا با رنگ‌هایی نظیر سبز، سیاه و سفید و اشقیا با رنگ‌هایی مانند سرخ و زرد (البرزی و بهزادمقدم، ۱۳۹۴). پس از اجرای واقعه، با توجه به اوج غمی که شرکت‌کنندگان تجربه کرده‌اند، مجلس با گوشه‌ای که مبتنی بر اساطیر مذهبی بوده و جنبه کاستن از آلام جمع داشته باشد اجرا و در انتها بانی با صلوات و دعا برای عاقبت بخیری حاضرین و سلامتی بیماران و... اجرا را خاتمه می‌بخشد.

تمام بخش‌های شبیه‌خوانی معمولاً با موسیقی زنده همراه است. سازهایی نظیر تپل‌های ریز و درشت، نی، شیپور، ترومپت، سنج و... با کارکردهای مختلف از ورود و خروج افراد تا چک‌چک شمشیرها و همراهی‌کننده موافق‌خوانان و مخالف‌خوانان هستند. آواز با توجه به منظوم بودن نسخ تعزیه با تحریرهای مبتنی بر دستگاه‌های موسیقی ایرانی در قالب تعزیه خوش جلوه می‌کند و به جنبه‌های رزم و حزن آیین نمایشی می‌افزاید.

خارج از گستره نقش‌پوشان و نوازندگان، در اجرای هر اثر نمایشی، مخاطب قرار دارد. مخاطب تعزیه بر خلاف مخاطب تئاتر، فردی جدا از بازیگر/اجراگر نبوده و خود جزئی از مشارکت در اجرا تلقی می‌شود. وی بر خلاف نمودش در درام غربی، مصداق همکار در برگزاری آیین بوده و تافته جدابافته نیست. «تعزیه مجلسی است که موضوع آن، چه در میان نقش‌آفرینان و چه مخاطبان امر قدسی است و عزاداری برای یک قدیس و نتیجه‌اش تزکیه نفس و خلوص قلبی است» (ولی‌پور قره‌قیه، ۱۴۰۱: ۷۰). در اجرای شبیه‌خوانی، هم اجراگر و هم مخاطب/اجراگر ثانوی، برای کسب ثواب حضور دارند و از این حیث چون با قراردادهای اینگونه نمایشی آشنایی کامل دارند در معرض اجرایی با هدف مشخص نقش می‌پذیرند. آیین نمایشی تعزیه سرشار از قراردادهای توافقی است؛ نسخه در دست گرفتن و شبیه‌خوانی، تور به صورت انداختن، پرواز دادن کبوتر سفید، شاخه نخل، تشت آب،

سست و ناریسا همراه با تک‌خوانی‌های رثایی طولانی و متعاقباً چند گفتگو یا محادثه بندرت عملی به طور مستقیم با این نقش‌های قرائتی یا سرایشی کاملاً ابتدایی مرتبط بود» (چلکووسکی، ۱۳۸۴: ۱۳). هر نسخه مختص یکی از اشخاص بود که با اشاره معین‌البکاء، اجرا می‌کرد. جز استثنائات، به قاعده رایج، تعزیه‌نویسان تنها به نوشتن اشعار تعزیه‌ها و سروده‌هایی که باید هر فرد بخواند اکتفا کرده و هیچ توضیح صحنه‌ای در آن نمی‌نوشتند و نوبت هر شخص را معین‌البکاء در بیاض مخصوص خود می‌نوشت.

### اجرا در شبیه‌خوانی

اجرای نمایش شبیه‌خوانی از روندی طولانی برای شکل‌گیری و تثبیت برخوردار بود. آغاز عزاداری‌های ماه محرم در دوره آل بویه است و به اعتبار سفرنامه‌های سیاحان، مأموران غربی و مستشرقین، تا اواسط صفویان در ایران، شبیه‌خوانی به شکل امروزیین اصلاً وجود خارجی نداشته و آن را مربوط به اواخر صفویان، زندیه و حتی اوایل قاجار دانسته‌اند (شهیدی، ۱۳۸۰). ریختار اجرایی یک دستگاه کامل تعزیه معمولاً دارای سه بخش اصلی است: پیش‌واقعه، واقعه و گوشه. «پیش‌واقعه تعزیه‌نامه‌هایی است تفننی که از نظر داستانی مستقل و تمام نیست زیرا همیشه باید به نمایش یک واقعه منجر می‌شود... واقعه تعزیه‌نامه‌هایی که مصائب و شهادت افراد اساطیر مذهبی و خصوصاً ماجراهای مربوط به کرلا و خاندان سیدالشهدا را نشان می‌دهد... گوشه تعزیه‌نامه‌های تفننی و فکاهی مضحک و گاه ریشخندآمیز، که افراد آن اغلب اشخاص اساطیر مذهبی (که خود شامل بسیاری از زوایای اساطیر یهودی و مسیحی هم می‌شود) هستند» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۱۳۳). معمولاً ابتدا برای گرد آوردن مردم در محل اجرا، به سینه‌زنی و نواختن سازهای کوبه‌ای اقدام می‌شود. برای تفکیک اجراگران، اشخاص بازی به اولیا و اشقیا تقسیم می‌شوند و شناسایی هر

۱۳۹۴: ۲۷-۲۸).

### مصادیق تجلی در شبیه‌خوانی

شبیه‌خوانی یکی از مظاهر هنرهای نمایشی انتزاعی و نمادین شیعه در ایران اسلامی است. این نحلّه نمایشی، «به قصد تذکر و تأیید ساخته و پرداخته شده» (ناصریخت، ۱۴۰۳: ۳۱) و واسطه‌های نمادین این آیین در بخش‌های قصه، اجراگر، مخاطب، صحنه، رنگ، زمان، مکان، پوشش و موسیقی، عواملی جهت تجلی عالمی فراتر و پاک‌تر (حقایق الهی) فراهم می‌کنند و از این رو نیازی برای واقع‌نمایی در آن احساس نمی‌شود.

### قصه

امام با علم بر اینکه مسلم‌بن‌عقیل به دست مأموران یزید کشته شده و در تاریکی شب تاسوعا بسیاری از مریدان ایشان و مردمان کوفه معرکه را از ترس جان و شوق سکه‌های یزید ترک می‌کنند به سازش با دشمن و وعده پایان محاصره تن نمی‌دهد. روز عاشورا پس از جنگی مهلک، تمام یاران امام شهید شده و اهل بیت ایشان به اسارت گرفته می‌شود. ملک‌پور (۱۳۸۵) معتقد است قصه حماسی و تراژیک تعزیه، مواجهه خیر و شر، خوب و بد و نور و ظلمت است. پس از فاجعه کربلا، حضرت زینب (س) در پاسخی متقن به طعنه‌های یزید مبنی بر شهادت برادر و عزیزان ایشان در روز عاشورا می‌فرماید: «چیزی جز زیبایی ندیدم». ماجرای کربلا نمونه‌والایی از متبلور شدن رنج و درد بشری و حد نهایی از خود گذشتگی است. این جمله حضرت زینب (س) برخاسته از کلام امیرالمومنین علی (ع) است که پس از ضربت خوردن در محراب مسجد فرمودند: «فَرَّتْ وَ رَتَّ الْكَعْبَةُ» (به پروردگار کعبه سوگند، رستگار شدم). انسانی که با وجود ناملایمات زندگی و دردهای این جهانی همچنان از رستگاری سخن می‌گوید، مظهر تجلی صفات خداوندی بر زمین

روی برگرداندن، لباس سفید پوشیدن و بسیاری از حرکات و اطوار از جمله این توافقات محسوب می‌شوند. «بر اساس این توافق، بازیگران با شیوه اجرای نقش خود، بر این مهم صحنه می‌گذارند که آنها در این لحظه، فقط در حال ایفای نقش هستند. آنها متن‌هایشان را در دست می‌گیرند، نه برای اینکه نمی‌دانند چه شعری باید بخوانند، بلکه با این ژست می‌خواهند فاصله‌ای ایجاد کرده و از فقدان میان خودشان و نقش‌شان خبر دهند... پس اگر می‌مسس ارسطویی را مبتنی بر شباهت بدانیم، باید بنای تعزیه بر بی‌شباهتی قرار دهیم» (Dabashi, 2008: 190).

### مجلس شبیه‌خوانی امام حسین (ع)

مجلس شبیه‌خوانی امام حسین (ع)، مهمترین مجلس تعزیه محسوب می‌شود. این مجلس بسته به اقلیم مختلف و نگاه مذهبی اقوام، ویرایش‌های متنوعی از حیث گوشه‌ها دارد که در هر کدام عناصری اسطوره‌ای، تاریخی، افسانه‌ای، مذهبی و اعتقادی به آن اضافه یا از آن کاسته شده است؛ نقطه اتکای همه مجالس، روایت شب تاسوعا تا وقایع روز عاشورا، جنگ، شهادت ۷۲ تن و در نهایت به اسارت گرفته شدن اهل بیت امام (ع) می‌باشد. از دل همین حدود بیست و چهار ساعت، به نسبت وقایعی که بر اشخاص حاضر در کربلا گذشته، مجالس مستقل دیگری نیز شکل یافته‌اند. «مانند تعزیه موسی و درویش بیابانی، نامه فرستادن فاطمه صغری و سلطان قیس هندی، درویش هندی، آمدن زعفر جتی و فرشتگان و ملائکه و مردگان و انبیا به یاری امام» (شهیدی، ۱۳۸۰: ۲۸۷). اما بخش‌هایی که در تمام ویراست‌های شبیه‌خوانی امام حسین (ع) تکرار شده و نشان از پایداری به مقاتل دارد عبارتند از «حرکت قهرمان تعزیه از وضعیت اولیه به وضعیت ثانویه، مواجهه با نیروی ناحق، ناگزیر بودن مبارزه، مبارزه برای احقاق حق، آمدن یاران، شهادت، سوگواری برای شهید و ستایش شهید» (نصرتی و همکاران،

افاده‌ای چون شعر زیر در نسخ تعزیه رخ می‌نماید (صالحی‌راد، ۱۳۸۰: ۱۱۴):

«پیغمبر: چه حکمت در فَنای عاشقان  
است؟ / جبرئیل: در اینجا پای امت در میان  
است  
پیغمبر: چه باشد خون‌بهایش نزد داور؟ /  
جبرئیل: شفیع امتت گردد به محشر»

### اجراگر/مخاطب

از آنجایی که به وقت اجرای شبیه‌خوانی، نقش‌پوشان و تماشاگران، هر دو به انجام امر آیینی برای کسب ثواب اخروی مشغولند، خود نوعی شهادت‌دادن به اتفاق افتاده است که در قالب بازنمایی، تجسم‌بخشی یا بازنمودن شکل می‌پذیرد. «با این حال شهادت‌دادن پیام یا قصد تعزیه نیست. شهادت‌دادن علت وجودی تعزیه است» (راغب و فیضی، ۱۳۹۵: ۸۴). برای بازسازی نیز نقش‌پوشان و تماشاگر/مشارکت‌کنندگان لازم است. اما شبیه‌خوان مانند بازیگر تئاتر اشخاص و نقش‌ها را نمی‌آفریند بلکه به عنوان تسهیلگر نقش، صرفاً به متجلی نمودنشان برای مردم می‌پردازد. از همین روست که نسخه‌خوانان در تعزیه «برای نشان دادن فاصله خودشان از کاراکترهایی که بازی می‌کنند، متن‌هایی را که نقش‌شان در آن نوشته شده، در دست می‌گیرند تا بگویند فقط حامل این نقش‌ها هستند و خودشان را با آن شخصیت‌هایی که نقش‌شان را ایفا می‌کنند، یکی نگرفته‌اند» (Chelkows، 2005: 124). حتی محتوای شعری نسخ نیز تقویت‌کننده همین شکل اجراست (مجللی، ۱۳۹۵: ۵۲۰):

«نه من شمرم نه اینجا کربلا نه ابن‌سعد دون  
/ نه این لشکر ز شهر کوفه یا شام بلا اینجا  
نه این باشد حسین و نیست زینب اندر این  
مجلس / نه عباس علی نه اکبر زیبا لقا اینجا  
نه این باشد خیام عترت سلطان مظلومان /  
نه اینجا قتلگه باشد نه قوم اشقیا اینجا»

است. واقعه خونین کربلا موجب شهادتی شد که باید برای آن گریست و عزاداری کرد و برای ارج نهادن به شجاعت، این اعتقاد را در چهل روز بالغ نمود (اربعین حسینی). سوگواری بر حسین(ع) با هروله جله حسینی که بی‌شبهت با هاج و واج ماندن در محشر نیست آرام می‌گیرد. گریه برای ماجرای کربلا در بینش تشیع نوعی تزکیه روح بوده و ثواب و پاداش اخروی به ارمغان می‌آورد. در این اعتقاد، هر چه بیشتر بر این مصیبت گریه کنند به ائمه نزدیکتر شده و در روز جزا، امام(ع) شفیع آنان خواهد شد و از همین روست که در شبیه‌خوانی، تنها به آلام و رنج‌های چیره شده بر امام(ع) می‌پردازند و روایت‌گری را با روضه سیراب می‌کنند. «هیچ تعزیه‌ای که به درستی ترتیب یافته باشد، بی‌روضه‌خوان نیست» (ستاری، ۱۳۷۹: ۱۴۸).

حُسن با احسان قرابت دارد. آنچنان که پیامبر اکرم(ص) در حدیثی فرموده‌اند: «إِنَّ اللَّهَ كَتَبَ الْإِحْسَانَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ» (خداوند احسان را بر هر موجودی فرض و واجب کرده است). احسان در لغت به معنای نیکی اخلاق آمده است. احسان هم نیک است و هم زیبا و این زیبایی همان تجلی جمال حق است. اگر چنان خدا را بندگی و عبادت کنی که گویی او را می‌بینی یعنی احسان می‌کنی. پس احسان‌کننده کسی می‌تواند باشد که متوجه حسن شده است. در این نگاه امام حسین(ع) با سر خم نکردن مقابل ظلم که از اعتقادات میرهن دین اسلام است، خود را متوجه جمال الهی کرده تا با تجربه شهادت، خود را به امر مطلق نزدیک گرداند و اظهار حُسن کند. لذا امام حسین(ع) در حادثه کربلا احسان می‌کند و گریه بر احسان موجب تجلی حسن می‌شود و شفاعت اخروی محسن در روز جزا را بر مردمش به همراه دارد. می‌توان چنین تفسیر کرد که با ریخته شدن خون امام، بدی‌ها بخشوده می‌شوند و شهادت «نوعی قربانی‌شدن برای نجات امتشان ذکر می‌شود» (لزگی و نوحی، ۱۳۸۴: ۹۵) و از همین روست

جز تجلی حسن الهی نیست. حُسنی که بار اول با آفرینش انسان و موجودیتش شکل گرفته و روح‌الارواح ذره‌ای در آن می‌دمیده و بار دوم علی‌رغم حق بودنش به سویش بازمی‌گردد و یاد و نامش را جاویدان می‌کند.

### زمان و مکان

آنچه در شبیه‌خوانی دیده می‌شود، روایت و بازنمایی اتفاقی رخ داده در گذشته است. یعنی امروز در زمان و مکانی غیر و دور شاهد بازآفرینی حادثه‌ای هستیم. اما تفکر شیعی با به زبان راندن «كُلَّ يَوْمٍ عَاشُورًا وَكُلَّ أَرْضٍ كَرْبَلَا» (همه روزها عاشورا و همه زمین‌ها کربلاست) نشان می‌دهد ساعتی از گذران عمر بی‌یاد کربلا و عاشورا میسر نیست. این تأکید بر زمان و مکان نشان از آیینی بودن این نمایش دارد. اماکن مقدس به جهت فیضان رحمت و قداست، کارکردی مقدس داشته و دایره معنایی‌اش آنجا را از کل جهان مجزا می‌گرداند (الیاده، ۱۳۸۷). مخاطب با حضور در زمان و مکان اجرای شبیه‌خوانی، عاشقانه به دیدار امام شهیدش رفته و حوادث رخ داده بر وی را شاهد شده و تجلی نورالانوار را بر پیکر شرحه‌شرحه شده امام و یارانش را دیده و بر احسان وی بر ارادتمندانش را درک می‌کند. شیعه با درک مکانی و زمانی جدید در صحنه تعزیه، زندگی یکسال آتی خود را مقدس به نور می‌گرداند و جدایی خود از مظهر تجلی که سرور شهدا است را با سوگواری و گریه و روضه نمایش می‌دهد. بنابراین زمان در تعزیه بی‌زمان و مکان نیز بی‌مکان است و فارغ از برگزاری مجلس شبیه‌خوانی امام حسین (ع) در هر زمان (ایام مختلف سال) و مکان (خارج از تکایا و حسینیه‌ها)، با قصد بهره‌مندی از نورانیت امام خویش، خود را به اجرا رسانده و «برای بدست آوردن پاداش و ثواب اخروی یا حتی گرفتن حاجت‌ها و خواسته‌های خویش از طریق جایگاهی که قداست یافته، در آن شرکت می‌جوید» (نیک‌نفس و پیروای ونک، ۱۳۹۲: ۱۰۹).

جایگاه مخاطب در تعزیه نیز مظهر حضور است. جمعیت حاضر در تعزیه بخشی از اجرا تلقی می‌شوند. زیرا همزمان هم در نمایش قرار دارند و جزء جمعیت قوم شقی فرض می‌شوند و هم تماشاگران واقعه در کربلا هستند و ضمناً تماشاگرانی در بخشی از زمان حال (بیمن، ۱۴۰۰) تلقی می‌شوند. تصنعی بودن جایگاه اجراگر و تماشاگر/مشارکت‌کننده به هنگام اجرای نمایش شبیه‌خوانی فرایندی سنتی است که همه با قواعدش آشنا هستند. زیرا حتی «شبیه اشقیبا، در هنگام شهادت اولیا، خود عزاداری می‌کند و درواقع هم بازیگر است و هم مخاطبی مومن و دوستدار خاندان پیامبر(ص)» (نیک‌نفس و پیروای ونک، ۱۳۹۲: ۱۱۱) و به این شکل است که فاصله میان بیننده و اجراکننده از بین می‌رود. اینان با علم بر اینکه شاهد چه اتفاقی خواهند بود، باز به تماشا و سوگواری می‌نشینند تا مجازات قهرمانی را شاهد شود که گناهش برحق بودن است و خونش به ناحق بر زمین می‌ریزد و با وجود شرحه‌شرحه شدن جسمش عزیزترین کس‌اش می‌گوید چیزی جز زیبایی ندیدم. البته درهم آمیختگی اجراکننده و تماشاگر در شبیه‌خوانی اتفاقات عجیبی را نیز رقم می‌زند. «از جمله مداخله یک تماشاگر در لرستان که موجب قتل تعزیه‌خوان حارث، قاتل طفلان مسلم شد» (شهیدی، ۱۳۸۰: ۳۶۵) یا لحظه فرود آوردن شمشیر بر فرق سر امام، «مردی قشقای با چوبه دست شش‌پر از میان تماشاچیان بیرون پرید و فریادزنان با همه نیرو بر شمر کوفت و او را از روی اسب به زیر افکند و گفت: آقای من هزار سال پیش غریب بود ولی حالا که این همه جمعیت دارد چرا دست ظالمی گرفتار باشد؟» (بهمن‌بیگی، ۱۳۲۴: ۷۲).

تجلی ابن‌عربی گاهی جسمانی و گاهی شهودی است؛ اینکه مسیح با درد و رنج عروج می‌کند یا علی (ع) با ضربت به شهادت می‌رسد یا رأس مبارک حسین بن علی به همراه یارانش بر نیزه شده و گردانده می‌شود، در نظر عاشق حق،

از نظر مکانی، شبیه‌خوانی در شکل سنتی خود بر سکوی گرد اجرا می‌شود و عموماً طبق قراردادی سنتی، تنها اولیا بر روی سکو قرار گرفته و اشقیا بر گرد و پایین سکو به اجرا مشغول می‌شوند. این سکوی بی‌ابزار و خالی، نشانه صحرای کربلاست. بیابانی که گرداگرد امام و یارانش قرار دارد و جز خشکی در آن چیزی دیده نمی‌شود. سکوی گرد «نماد آسمان، بیکرانگی، کمال و تمامیت است» (بلخاری قهی، ۱۳۹۴: ۹). دایره بی‌آغاز و بی‌پایان، بی‌پایه و بی‌اتکاء همیشه در حرکت است و این سیالیت درون دایره وسیعی از حضور تماشاگران نیز تعمیم دارد. این شکل نشانگر آسمان و هستی است و شخصیتی که بر مرکز آن دایره متجلی می‌شود، امام شهید و مظهر نور مطلق است. گویی کل عالم در هنگامه اجرا به دور امام حسین (ع) می‌چرخد تا از تجلی نورالانوار بهره‌مند گردد؛ پیامبر (ص) به حضرت علی و فرزندانش دانش بخشیده و آنها را در دنیا بازتابان نور الهی گردانده است (چلکووسکی، ۱۳۷۰).

### رنگ پوشش

هر رنگ در هنر اسلامی مانند انوار مرکز فیض، جوهره و وجودی از عالم خیال را به واسطه هنرمند تصویر می‌کند. «رنگ جلوه‌گاه نور و احساس انسانی نورانی است که با گونه‌گونی خود در محمل شکوه و جمال هنر اسلامی، حیرت و عشق و زیبایی آثار را دو چندان می‌سازد» (دادور و دالایی، ۱۳۹۵: ۱۸۵). شبیه‌خوانی مشتمل بر رنگ‌های متنوع است که چهار رنگ اصلی سبز، سرخ، سفید و سیاه بیش از سایرین مؤثرتر به نظر می‌رسد. رنگ سبز، رنگ طبیعت، سرزنده بودن، طراوت و رویش است و منجر به آرامش خاطر و امیدآفرینی می‌شود. از این رو تناسب دقیقی با پوشش اولیا دارد؛ امام حسین (ع)، حضرت ابوالفضل (ع)، حضرت علی اکبر (ع) و حتی مسلم بن عقیل همه سبزپوشند. پایداری، مقاومت، بهشت برین، عزم راسخ همه با رنگ

سبز همراه است. رنگ سرخ یا قرمز و مشتقات آن مانند نارنجی و زرد، رنگ اشقیاست؛ غم، یزید، شمر، خولی همه سرخ‌پوشان صحنه تعزیه محسوب می‌شوند. قرمز رنگ جنگ، تهییج، خونریزی، کشت و کشتار، خشکی، آتش و برافروختگی است. سفید رنگ پاکی، صداقت، بزرگی، فضیلت، خدای گون بودن، صلح و آرامش است. معمولاً به عنوان کفن بر تن اولیا قرار می‌گیرد و مظهر صلح و بی‌گناهی است و سیاه نیز رنگ البسه زنان اهل بیت، مظهر اخبار ناگوار و نامبارک و تلخ و مظهر عزا، محسوب می‌شود. در زیبایی‌شناسی اسلامی، رنگ تجزیه و تکثیر نور واحد است و هنرمند مجسم‌کننده طیف‌های نوری به صورت رنگ‌ها است. «زیرا از یک سو رنگ همان نور است (وحدت) و از دیگر سو نور، بنا به تجزیه، تجلیات مختلف و متلونی می‌یابد (کثرت)» (دادور و دالایی، ۱۳۹۵: ۱۸۷). برای کثرت یافتن این وحدت، نیاز به عبور از مقام تجلی است؛ در عرفان ابن عربی «نور [بی‌رنگ]، همان حق یا ذات الهی است و آبکینه، عالم است و رنگ‌ها، صورت‌های گونه‌گون هستی‌اند» (عفیفی، ۱۳۸۰: ۱۶۳).

### موسیقی

حقیقت وجودی موسیقی در اسلام به خواندن با لحن خوش آیات الهی و ادعیه معصومین (ع) بازمی‌گردد. خواندن برای سیدالشهدا نیز از سنت‌های معصومین بوده است. چنانچه در روایات آمده که امام معصوم (ع) به مداح و ذاکر سیدالشهدا فرمودند: «محزون بخوان، همان‌گونه که برای خودتان می‌خوانی» (ایرانی، ۱۳۷۴: ۲۱). نقش موسیقی در کنار گفتار، حرکت و قرارداد در تعزیه به اندازه‌ای مهم است که اگر یکی را از اجرا کسر کنیم، تقریباً چیزی از شبیه‌خوانی باقی نمی‌ماند. آغاز هر تعزیه با موسیقی همراه است که از آن به اعلام (مجللی، ۱۳۹۵) یاد می‌شود. خطابه نیز که با حدیث‌خوانی معین‌البکاء همراه است به موسیقی خطابه

نظر به نگاه ابن عربی در عرفان عملی که وجود موجود را تجلی حق می‌داند و مصداق بارز شعر حافظ: «از ازل پرتو حسنت به تجلی دم زد»، وجود همه موجودات وابسته به خداست و بازگیرنده نیز خود اوست؛ لذا با تکیه بر ارکان حسن، تجلی و عشق نشان داده شد هنر شبیه‌خوانی در چارچوب زیبایی‌شناسی اسلامی، صورتی از تجلی جمال الهی است جهت تذکر و تأیید که از مرتبه مفهوم به تجربه زیسته و عارفانه شیعیان تبدیل شده است. گریه تماشاگر/مؤمن در این نمایش به جهت خون ریخته شده امام شهیدشان به عنوان نیکی مطلق است و چون شهادت امام حسین (ع) در حادثه کربلا نوعی احسان بر شیعیان تلقی می‌شود، نتیجه غایی آن نشانگر عاشق‌پیشه‌گی مردمان به ایشان، تجلی حسن و جمال الهی در آیین نمایشی مذکور و طلب شفاعت اخروی امام بر سوگوارانش است. از آنجایی که واقعیات تاریخی برای بهتر فهم شدن، در قالب آثار هنری عرضه می‌شوند، نمایش شبیه‌خوانی پر از نمادها است. مخاطب با تماشا و مشارکت در اجرای این گونه سنتی نمایش، دست به یک تجربه احساسی می‌زند که به شکل عمیقی بر وی اثر گذاشته و منجر به تخلیه درون و ابراز احساسات نهفته وی می‌شود. از این‌روی تمام عناصر مبتنی بر شکل موجود در شبیه‌خوانی اعم از نقش‌پوشی، تماشاگر/مشارکت‌کنندگی، زمان، مکان، رنگ، پوشش، موسیقی و ادوات صحنه، همه در یک کلام تجلی کثرت در وحدت محسوب می‌شوند. وحدتی که اصل وجود آن خداست؛ پس از آفریدن، در آن تجلی می‌کند، آنها را عاشق خود می‌گرداند و در نهایت بازمی‌ستانند.

مشهور است. تشریفات در مرحله بعد تماماً با موسیقی همراه است که منجر به پیش‌خوانی تعزیه می‌گردد که به نوعی نوحه‌سرایی مشابه است. پایان تعزیه نیز با موسیقی انجام می‌گیرد. حضور موسیقی در شبیه‌خوانی به سه بخش قابل تقسیم است: موسیقی واقعی (سازی و آوازی)، موسیقی نمادین و افکت‌ها. این سه در یک بستر مشخص از آغاز تا خاتمه به قصد تجلی شکل گرفته‌اند. «موسیقی به عنوان یکی از رسانه‌های مورد استفاده در تعزیه، غالباً در شکل‌دهی و انتقال بار احساسی وقایع بازنمایی شده در این آیین، مشارکت می‌کند که در کنار حضور دیگر هنرها، بر میزان اثرگذاری محتوای این آیین بر شرکت‌کنندگان می‌افزاید» (عباسی و میثمی، ۱۴۰۰: ۱۹۳). شبیه‌خوانی تجلی حق تعالی به واسطه‌های مختلفی اعم از عناصر تشکیل دهنده تعزیه است (کثرت در وحدت). زیرا هنر حقیقتی با تجلیات متفاوت است. در قالب صوت، تجلی موسیقی، در قالب کلمه، تجلی کلام، در قالب حرکت، تجلی نمایش، در قالب تجسم فرم، هنرهای تجسمی نامیده می‌شود. لذا «این چهار قسم صوت، کلمه، حرکت و تجسم در واقع تجلی یک حقیقت است و کلا هنر ظهور حقیقت است» (نعیمی، ۱۳۸۹)

### نتیجه‌گیری

مجلس شبیه‌خوانی امام حسین (ع)، به عنوان مهمترین نمایش آیینی متکی به محتوایی الهی است. آنچه در این مجلس رخ می‌دهد، مواجهه نور و ظلمت و خروجی غایی آن، جمله حضرت زینب (س) پس از به اسارت گرفته شدن است: «چیزی جز زیبایی ندیدم.»

### فهرست منابع

• قرآن مجید.

• ابن عربی. محی‌الدین (۱۳۸۷)، *فصوص‌الحکمه*، ترجمه محمد خواجوی، تهران: مولی.

• البرزی، هادی؛ بهزاد مقدم، سهیلا (۱۳۹۴)، *نشانه‌شناسی رنگ در تعزیه، مدیریت رسانه*، شماره ۱۶، ۶۳-۷۰. <http://noo.rs/H9I7Y>

- الیاده، میرزا (۱۳۸۷)، *مقدس و نامقدس*، ترجمه نصرالله زنگویی، تهران: سروش.
- ایرانی، اکبر (۱۳۷۴)، *موسیقی در سیر تلاقی اندیشه‌ها*، تهران: حوزه هنری، دفتر مطالعات دینی هنر.
- بکتاش، مایکل (۱۴۰۰)، *تعزیه و فلسفه آن*، ترجمه داود حاتمی، در *چلکوسکی، پیترجی، تعزیه: آیین و نمایش در ایران*، تهران: سمت.
- بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۱)، *تجلی در هنر اسلامی، تجسد در هنر مسیحی بودایی، سروش اندیشه*، شماره ۲، ۱۶۸-۱۷۸. <http://noo.rs/tqlOh>
- بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۴)، *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*، تهران: سوره مهر.
- بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۵)، *نظریه تجلی*؛ در شرح شمایل‌گریزی هنر اسلامی و شمایل‌گرایی مسیحیت و هندوئیسم، *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، دوره ۲۱، شماره ۱-۸، <https://doi.org/10.22059/JFAVA.2016.57705>
- بهمن بیگی، محمد (۱۳۲۴)، *عرف و عادت در عشایر فارس*، تهران: بنگاه آذر.
- بیضایی، بهرام (۱۳۹۹)، *نمایش در ایران*، روشنگران و مطالعات زنان. چاپ دهم.
- بیمن، ویلیام (۱۴۰۰)، *ابعاد فرهنگی قراردادهای نمایشی در شبیه‌خوانی ایرانی*، ترجمه داود حاتمی، نقل در *چلکوسکی، پیترجی، تعزیه: آیین و نمایش در ایران*. تهران: سمت.
- بینایی مطلق، سعید (۱۳۸۳)، *هنر در نظر فراطون*، تهران: فرهنگستان هنر.
- جولایی، احمد (۱۳۸۹)، *ارزش ادبی نسخ تعزیه ایرانی، نمایش*، سال ۱۲، شماره ۱۳۵ و ۱۳۶، ۱۹-۱۶. <http://noo.rs/NPOP6>
- چلکوسکی، پیتر (۱۳۷۰)، *هنگامی که نه زمان زمان است و نه مکان مکان (تعزیه امام حسین)*، *ایران نامه*، شماره ۳۴، ۲۱۲-۲۲۲. <http://noo.rs/ka9TW>
- چلکوسکی، پیتر (۱۳۸۴)، *تعزیه: نمایش بومی پیشرو ایران*، ترجمه داود حاتمی، تهران: سمت.
- حکمت، نصرالله (۱۳۸۹)، *حکمت و هنر در عرفان ابن عربی (عشق، زیبایی و حیرت)*، تهران: مؤسسه تألیف ترجمه و نشر آثار هنری.
- خرقانی، حسن (۱۳۸۷)، *مفاهیم زیبایی‌شناختی در قرآن، مطالعات اسلامی*، شماره ۸۰، ۱۱-۴۷. <http://noo.rs/XhPpb>
- دادور، ابوالقاسم؛ دلایی، آزاده (۱۳۹۵)، *مبانی نظری هنرهای سنتی*، تهران: دانشگاه الزهرا.
- راغب، محمد؛ فیضی، مهدی (۱۳۹۵)، *مثال تعزیه و مساله بازنمایی، تئاتر*، شماره ۶۷، ۶۷-۷۷. <http://noo.rs/XnLx>
- رحیمیان، سعید (۱۳۸۸)، *تجلی و احکام آن در عرفان عملی محی‌الدین ابن عربی، مطالعات عرفانی*، شماره ۹، ۵۳-۶۸. <http://noo.rs/9a2lc>
- رهبرنیا، زهرا؛ داوری، روشننگ (۱۳۹۶)، *بررسی تعزیه و هنر اجرا (پرفورمنس آرت) با تأکید بر تعامل با مخاطب، باغ نظر*، سال ۱۴، شماره ۴۹، ۱۹-۳۰. <http://noo.rs/yWI2w>
- ستاری، جلال (۱۳۷۹)، *پرده‌های بازی*، تهران: میترا.
- شفائی‌الملنی، سیدرضا (۱۴۰۱)، *بررسی چگونگی زیبایی‌شناسی تعزیه در شکل و محتوا با تأکید بر عنصر شعر، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما حمید کاکاسلطان، مؤسسه آموزش عالی لامعی گرگانی، گروه بازیگری.*
- شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۸۰)، *بپژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی در ایران*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- صالحی‌راد، حسن (۱۳۸۰)، *مجالس تعزیه*، تهران: سروش.
- عباسی، مسعود؛ میثمی، سیدحسین (۱۴۰۰)، *کاربردهای موسیقی در تعزیه (نمونه مطالعاتی: مجالس تعزیه قودجان خوانسار)*، *رسانه‌های دیداری و شنیداری*، دوره ۱۵، شماره ۲، پیاپی ۳۸، ۱۷۱-۱۹۸. <https://doi.org/10.22085/javm.2021.263298.1673>
- عقیفی، ابوالعلا (۱۳۸۰)، *شرحی بر فیصوص الحکم*، ترجمه نصراله حکمت، تهران: نشر الهام.
- عناصری، جابر (۱۳۷۹)، *کلوازه‌های عزیر گلبرگ‌های رثا: گلدسته‌ای از مجالس طرفه و غریبه شبیه‌خوانی*، تهران: کیومرث.
- فهیمی، رضا؛ آقا حسینی، حسین؛ نصرآصفهانی، محمدرضا (۱۳۹۱)، *بررسی مفهوم تجلی و انواع آن از دیدگاه ابن عربی، ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا*، سال ۳، شماره ۶، ۱۰۱-۱۲۰. <https://doi.org/10.22051/jml.2013.88>
- لژی، سیدحبیب‌الله؛ نوحی، زهرا (۱۳۸۴)، *بررسی تشابهات تعزیه امام حسین (ع) و فیلم مصایب مسیح (ساخته مل گیسیون)*،

## تفسیر تجلی ابن عربی در مجلس شبیه‌خوانی امام حسین (ع) با رویکرد زیبایی‌شناسی اسلامی

« هادی ولی پور قره‌قیه - سیدمحمد میرشفیعی » صفحه ۹۳ تا ۱۰۷

هنرهای زیبا، شماره ۲۲، ۹۳-۹۸، <http://noo.rs/dbjD7>.

• مجلی، اسماعیل (۱۳۹۵)، *شبیه‌نامه: سیری در چگونگی شکل‌گیری تعزیه و تعزیه‌خوانی*، تهران: فکر بکر.  
• مشرفی، نگین (۱۳۸۸)، بررسی تاریخی-تحلیلی نظریه تجلی در عرفان اسلامی، *علوم/اسلام*، سال ۴، شماره ۱۶، ۸۷-۱۱۲. <http://noo.rs/zzuaW>

• ملک‌پور، جمشید (۱۳۸۵)، *ادبیات نمایشی در ایران*، تهران: توس. چاپ دوم.

• ناصربخت، محمدحسین (۱۴۰۳)، تعزیه (شبیه‌خوانی) نمایشی مقدس؟ پژوهشی پیرامون تعزیه (شبیه‌خوانی) با تکیه بر نظرات سنت‌گرایان پیرامون هنر مقدس، *رهپویه حکمت هنر*، شماره ۵، ۲۷-۳۷. [https://rph.soore.ac.ir/article\\_720061.html](https://rph.soore.ac.ir/article_720061.html)

• نعیمی، ایرج (۱۳۸۹)، از کجا می‌آید این آوای دوست، *ماهنامه سور*، شماره ۴۸ و ۴۹، ۲۱۰-۲۱۴. <https://www.magiran.com/p874905>

• نصرتی، رفیق؛ سرسنگی، مجید؛ رحمانی، حسین (۱۳۹۴)، خوانش بوطیقای تعزیه شهادت امام حسین (ع)، *تئاتر*، شماره ۵۸، ۱۱-۳۲. <http://noo.rs/RjgF7>

• نوریان، مهدی؛ باقرزاده، هاشم (۱۳۹۴)، نقش تجلی در مقامات سلوک، *پژوهشنامه عرفان*، شماره ۱۶، ۲۳۱-۲۵۳. <http://noo.rs/r5aq2>

• نیک‌نفس، اقدس؛ پیروایونک، مرضیه (۱۳۹۲)، نقش مخاطب در نگاهداشت شبیه‌خوانی، *مطالعات فرهنگ*، شماره ۵۶، ۹۹-۱۱۶. <https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.20088760.1392.14.24.6.7>

• ولی پورقره‌قیه، هادی؛ ابراهیمی‌غانمی، نرجس (۱۴۰۱)، *مقدس‌ترین ترازوی اسلام (ریخت‌نگاری آیین نمایشی-کارناوالی شاخسی؛ شاه‌حسین‌گویی تبریز)*، تبریز: ریتم.

• همایونی، صادق (۱۳۸۰)، *گفتارها و گفتگوهای درباره تعزیه*، شیراز: نوید.

- Chelkowski, Peter. J. (2005). *Iconography of the Women of karbala*. Edited by Kamran ScotAghaie. University of texas press.
- Dabashi. Hamid (2008). *Islamic liberation theology*. Routledge.
- Pelly. Sir Lewis. (1879). *The Miracle Play of Hasan and Husain*. Wm. H. Allen and Co London.